Warszawa, d. 1 lipca 1914 r. № 13 (136)



Ryszard Strauss i Nietzsche.

Studjum Jakóba Hunckera

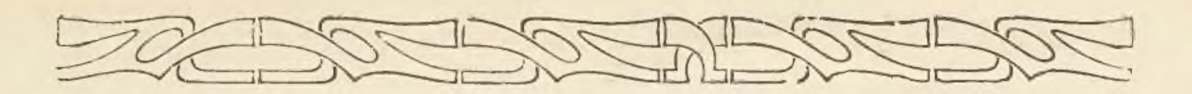
(W pięćdziesięcioletnią rocznicę urodzin Straussa).

Przekład z angielskiego MARJI FINKLÓWNY.

Ryszard Strauss powiedział o swem dziele muzycznem „Tak rzecze Zarathustra“, gdy zostało wykonane w Berlinie, w grudniu 1896 r.: „Nie miałem zamiaru napisania filozoficznej muzyki, lub odmalowania muzycznie wielkiego dzieła Nietzsche'go. Pragnąłem wyrazić zapomocą muzyki rozwój myśli ludzkiego plemienia od początku, po przez różnorodne fazy religijne, naukowe, aż do idei Nietzschego o Nadczłowieku. Cały poemat symfoniczny miał za cel złożenie hołdu genjuszowi Nietzsche'go, który osiągnął najwyższy wyraz w jego dziele „Tak rzecze Zarathustra“.

Otóż zastanawiając się nad owym poematem symfonicznym Ryszarda Straussa, należy wziąć pod uwagę jego muzyczne, techniczne, uczuciowe i estetyczne znaczenie — jeśli wolno mi użyć tego dosyć niedbałego ugrupowania. Dzieło Straussa budzi bardzo różnorodne myśli. Trudno mówić o niem, nie wpadając w djalektykę nietzschowskiej szkoły. Jest to tak odrębna muzyka, że, badając ją, wchodzimy pod pewnym względem do zakazanej krainy; dotyczy to tematycznego materjału. Powiedzmy krótko, czy Strauss ma prawo wypowiadać się w muzyce w sposób, przekraczający ośm taktów normalnych tematu, drwić z eufonji, trzymać się rysunku poematu, dramatu lub tezy, którą ilustrując, tak samo, jak Wagner, szedł za wzorem poetyckiego tekstu? Pytanie to jest zajmujące i niebezpieczne zarazem. Zajmujące z powodu jego złożonego charakteru, a niebezpieczne dlatego, że argument, który stara się zakreślić granice absolutnej muzyki, jest niebezpiecznym argumentem.

Berlioz, Liszt i Wagner, trzej bohaterowie poetycznego realizmu, zdaniem ich współczesnych, posunęli realizm do granic dziwaczności. Szczególniej Liszta uważano za twórcę muzycznych poematów, muzycznych malowideł, a nie dającego innego klucza do ich osnowy, jak tylko tytuł. Trzej wielcy uczniowie Liszta: Saint-Saëns, Czajkowski i Ryszard Strauss odważyli się pójść dalej, niż ich mistrz. W Saint-Saënsie widzimy genjalną sprawność i mistrzostwo dekoratywnej i więcej powierzchownej strony muzyki, — wszystko to łączy się z zachwycającą fantazją i wielką muzykalnością. Jednak jego poematy oddają tylko zewnętrzną formę obranego tematu. Omfalja każe prząść Herkulesowi, orkiestra więc zmienia się w olbrzymie koło i huczy, jak długo olbrzym przędzie. Śmierć tańczy, uderzając suchemi kośćmi; Faeton jeździ dokoła bożka Słońca, a my słyszymy jego wozu żwawy turkot. Ale psychologja jest nieobecna. Dowiadujemy się mało o myślach i uczuciach tych osób, i zaiste nie posiadają ich wcale, bo są to tylko urojone abstrakcje, zdobne w malowniczy kontrapunkt utalentowanego francuza.



U Czajkowskiego występują jaśniej wszelkie uczucia; jego dramatyczna charakterystyka jest nadzwyczajna, gdy zważymy, że ludzki element nie istnieje w układzie jego dzieł. Używa tylko orkiestry, a na jej dźwiękowym kobiercu uwijają się namiętne postacie Hamleta i Manfreda, ponurzy, zawistni, groźni, myślący i strapieni ludzie. Czajkowski posunął się daleko naprzód, ale Ryszard Strauss odważył się pójść jeszcze dalej. Najpierw indywidualizował, i to dosyć groteskowo, Don Juana, Tila Eulenspiegla, Makbeta; ale w „Śmierci i wyzwoleniu“ i „Tak rzecze Zarathustra“ dotarł prawie do niemożliwych rzeczy; usiłował oddać myśl, nie muzyczną myśl, ale filozoficzne idee w dźwiękach. Wypiera się, ale pomimo to jest faktem, że różnorodne podziały i poddziały tego niezwykłego dzieła starają się nietylko uchwycić ulotny psychiczny stan, ale także „malować czystą ideę“ (die reine Vernunft) metafizyków. Nie udał mu się ów eksperyment, jednak ta nieudana próba oznacza duży krok naprzód w mistrzostwie nieskończonej muzyki. Niemiecki mózg Straussa, nadziany filozofją, w połączeniu z potężną uczuciową naturą, wolą i fantazją, nie cofającą się przed niczem, uzdolniły go do wzniesienia na wysoką skalę pobudzonych umysłowych sił. Że owe stany duchowe nabierały niezwykłych melodyjnych kształtów, że jest tam pewna anormalność, można się było spodziewać; bo Strauss uleciał w krainę, w którą zapuszczać się jest prawie szaleństwem. Starał się wedle własnych pojęć i tylko zapomocą potężnej wyrozumowanej fantazji nadać uczuciową szatę czystym abstrakcjom. Musiała z tego wyniknąć brzydota, ale jest to charakterystyczna brzydota. Głęboki system tkwi w szaleństwie Straussa, i wzywam nieprzyjaznych mu krytyków do zatrzymania się i zastanowienia nad jego dążnościami przed zupełnem potępieniem.

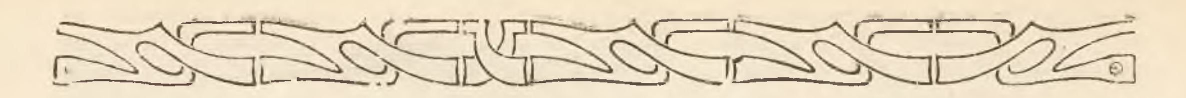
Przedmiotem muzyki nie może być ani kazanie, ani filozofja, ale sztuka muzyczna rozszerzyła znacznie swe granice od czasu dekoratywnego, rysunkowego kierunku. Beethoven uposażył ją w ponurą namiętność i etyczną filozofję, jeśli można się tak wyrazić. Schumann i romantycy dodali jej barwy, ognia i niezwykłych uczuć; Wagner rzeźbił kształty muzyki w dramatyczne formy, a Brahms starał się napełnić stare klasyczne butelki świeżem winem romantyków. Zdawało się, że ci mężowie, wedle zdań ich współczesnych, dokonali niemożliwych rzeczy. Jednak Strauss podniósł strunę jeszcze o ton wyżej; żąda on nietylko najpełniejszej siły wyrazu, ale chodzi mu o czystą ideę. Gdy weźmiemy zaś pod uwagę abstrakcyjną naturę pierwszego tematu piątej symfonji Beethovena, gdy przypomnimy sobie namiętną modulację pierwszych taktów „Trystana i Izoldy“, kto ośmieli się krytykować Straussa, kto mógłby mu powiedzieć: dotąd, a nie dalej?

I.

Początek poematu „Tak rzecze Zarathustra“ robi piorunujące wrażenie, jak gdyby „Ostateczny Sąd“ Michała Anioła; zakończenie posiada znamienne przymioty nowożytnej sztuki: jest tam cała głębia smutku i zagadkowości. Dla Straussa nie istnieje Bóg; nie ma Boga w Czajkowskiego ostatniej symfonji i nie było Boga dla Nietzsche'go; nie było Boga, tylko własne *ja*.

Czy pojęliście głęboką intencję tego dzieła? Strauss nie przyznaje się do zamiaru przedstawienia filozofji w tonach; nieudana próba Wagnera oddania w „Trystanie“ i „Pierścieniu“ metafizyki Schopenhauera, była — jak sądzę — dostatecznem ostrzeżeniem dla młodszego muzyka. Cały zamysł waży się około pytania: „Czy poemat „Tak rzecze Zarathustra“ jest dobrą muzyką?“ Odkładam na razie wszelkie zastanowienia nad orkiestrową techniką, techniką, która sprawiła, że Berlioz, Liszt i Wagner zaczęli patrzeć z przestrachem wstecz, a zwracam jedynie uwagę na tematyczne opracowanie tego dzieła. Przyznajmy odrazu, że Strauss nie pisze pięknej muzyki, że jego melodje są nie melodyjne, nawet brzydkie, gdy porównamy je z klasycznymi lub romantycznymi wzorami. W ten sposób ścieśnimy argument do charakterystycznego lub werystycznego zagadnienia w tworzeniu melodji, i tu leży punkt ciężkości sytuacji.

A więc czy Ryszard Strauss napisał charakterystyczną muzykę i jak charakter tej muzyki dostosował z własnym, niejasno ujętym, programem? „Nie miałem zamiaru napisania filozoficznej muzyki“ — powiedział Strauss. Naturalnie, że nie; byłoby



to niemożliwością; ale niektóre surowe elementy filozofji zawiera ów poemat: tęgą, dominującą logikę, szczerość, refleksję i zaznaczenie makrokozmu i mikrokozmu muzyki. Strauss postanowił dokonać, czego nigdy przedtem nikt nie dokonał, i — chybił; ale jego nieudana próba przynosi mu chlubę, bo wskazuje nową drogę na ścieżce, udeptanej wprost przez Beethovena, Berlioza, Liszta i Wagnera.

Wagner używał do pomocy innych sztuk, i w smętnych tonach śpiewał Schopenhauera; Strauss, polegając jedynie na instrumentalnej armji, śpiewa o kosmosie, o powstaniu atomów, o religijnych uczuciach, o nienawiściach, walkach, zwątpieniach, radościach i smutkach atomu. Chciałby zalać nas wszelkiemi sprawami świata w skróceniu, i dlatego nie udało mu się. Jakież kolosalne zuchwalstwo! Co za niezwykła fantazja! Jaka poetyczna inwencja!

Pieśni Salomonowe, Apokalipsa, Iliada, Kazania na górze, Koran, Boska Komedje, Don Kiszot, dramaty Szekspira, Faust, dziewiąta symfonja i Trystan, wszystko zmieszane w jedno, takżeby zawiodło, z powodu przeolbrzymiego przedsięwzięcia.

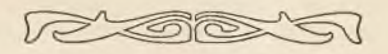
Teraz, być może, uda się nam dać porównawczą ocenę wszystkich przymiotów szalonego, idealistycznego dzieła Ryszarda Straussa.

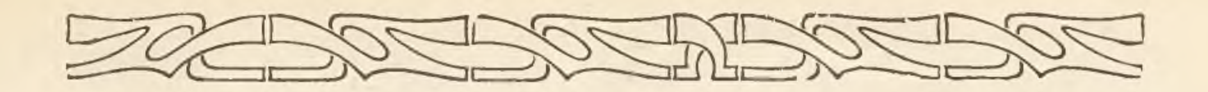
Odrzucając Riemanna, jako niezrozumiałego przewodnika — zdradliwy błędny ognik w lesie o północy — poemat Straussa, po trzykrotnem wysłuchaniu go, zrobił na mnie wrażenie olbrzymiego torsu artystycznego dzieła przyszłości. Eufonja uleciała z wiatrem, a subtelnością Mozarta, kolorytem Schumanna, wytwornym romantyzmem Chopina, wszystkiem wzgardzono, jako nie dosyć szczerem dla przedstawionego przedmiotu, który nie jest ani pięknym, ani sentymentalnym. Opanowawszy prawie z nadludzkiem mistrzostwem wszystkie szkoły i kierunki, mógł był Strauss tworzyć z łatwością w rodzaju każdego ze swych poprzedników, ale jak nowy Empedokles z Etny wolał pogrążyć się w niezbadanych ciemnościach, czyli raczej w gorącym kraterze prawdy. W niewielkiej liczbie taktów odkryłem nieszczery akcent, muzykowanie dla wyłącznego celu muzyki. Strauss wniknął, gdzie Liszt bał się zapuścić, bo jest on następcą Liszta, jako też Wagnera. Odrzucając wszelkie sztuczki, odważył się, zapomocą skomplikowanego wirtuozostwa, wypowiedzieć prawdę — *swoją* prawdę należy pamiętać — i dlatego jest mało prawdopodobieństwa, że pojmie go nasze stulecie.

Byłoby szaleństwem szukać Nietzschego w partyturze Straussa. Ta muzyka nie ma nic wspólnego z Nietzschem, który przekładał Bizeta nad Wagnera, Mozarta nad Beethovena. Przypomnijmy sobie, że i Schopenhauer drwił z Wagnera, grał na flecie i uwielbiał Rossini'ego! Gdyby Nietzsche, uposażony w najświetniejszy humor, był obecny w Wielkiej Operze w Nowym Jorku podczas pierwszego odegrania swego poematu przez bostońską orkiestrę symfoniczną w grudniu 1897 r., byłby prawdopodobnie zawołał: „Stworzyłem święty śmiech“, a potem śmiałby się do rozpuku w domu warjatów. Biedny, nieszczęśliwy Nietzsche! Ale jest to Strauss, malujący własne nastroje po nakarmieniu się do syta Nietzschem, a my jesteśmy zmuszeni przełknąć tytuł „Tak rzecze Zarathustra“, gdy w rzeczywistości jest to „Tak powiedział Ryszard Strauss“.

Pierwszy temat Zarathustry jest przedziwnie uroczysty; prawdopodobnie mieszkańcy krain podziemnych mieli pewne znaczenie dla kompozytora. W każdym razie Strauss opanowuje nas odrazu, bez względu, czy przyjmiemy jego symbole, czy nie; mną wstrząsła ta muzyka do głębi. Melodja w As-dur jest piękna; bo jest to prawie melodja, a powracający motyw silnie wzrusza. W części „Radości i Namiętności“ skrzypce i wiolonczele wznoszą się w górnych, namiętnych linjach, — nigdzie, wyjąwszy u Wagnera, nie spotkaliśmy nic, równającego się temu barnemu epizodowi — a potem grunt zaczął się usuwać pod memi stopami. Uchwyciłem się mglistych cieni grobowej pieśni, zakrętna zaś, niespokojna pięciogłosowa fuga w części „Wiedza“ zrobiła na mnie wrażenie wstrętnego, beznożnego robaka. Rozdział taneczny jest wrzaskliwie zapustny. Jest to, być może, taniec Nadczłowieka, ale żadna ludzka istota nie poruszała się dotąd w tak podobnie szkarłatnych tonów.

(Dok. nast.)





ALFRED WOLF.

O muzyce programowej.

(Błędy i nieporozumienia).

Biorę pierwsze lepsze dzieło poetyckie do ręki, np. „Marję Stuart“ Schillera. Wykrawam z niego kilka obrazów, które się doskonale grupują, i których teksty objaśniające, następując kolejno, tworzą pewną zrozumiałą całość. Postać Mortimera charakteryzuję motywem ognistym, jego wrogów ilustruję zapomocą mało śpiewnego tematu, na nizkich dźwiękach zbudowanego, osobę Marji przedstawiam w motywie, który wzrusza i zawiera w sobie cały ogrom cierpień. Potem wszystkie motywy i niezbędne ogniwa muzyczne zestawiam w całość, trzymając się treści i porządku, w jakim następują obrazy, przyczem motywom moim każę przemawiać to kolejno, to znowu razem (kontrapunktycznie). Potem szukam okazji, żeby przejść na grunt muzyki absolutnej: komponuję np. scenę miłosną, lub też marsz pompatyczny. I jeżeli wkońcu moja muzyka wyda mi się dosyć „muzykalną“, aby bez względu na stosunek, jaki ją łączy z treścią poetycką, była w możności dostarczyć odpowiednią sumę wrażeń, albo jeżeli uznam, że posiada dostateczną dozę wyrazu, żeby każdy mógł odgadnąć moje intencje, wtedy nadaję jej tytuł: „Poemat symfoniczny Marja Stuart“. W przeciwnym razie o zamiarach poinformuję w specjalnym programie objaśniającym.

Moi słuchacze podzielą się wtedy na dwie grupy. Jedni z całą stanowczością twierdzą, że muzyka nie wymaga żadnych podpórek, ani pomocy obcych elementów i nie jest w stanie wyrazić jakichkolwiek idei poetyckich. Druga grupa słuchaczy składa się z tych. którzy chcą kroczyć za myślą muzyczną i badają, czy mi się udało wyrazić muzycznie mój program literacki, oraz w jakim stopniu ich wyobraźnia reaguje na muzykę. Jeżeli mój poemat symfoniczny jest według reguł napisaną symfonją lub uwerturą i jeżeli wpływ poematu literackiego odgrywa w nim rolę drugorzędną, to grupa pierwsza będzie zadowolona, a i druga pogodzi się z tem także. Lecz jeżeli chciałem powiedzieć więcej, aniżeli według pewnych kanonów kompozytorowi, który studjował swego Schuberta i Brahmsa i nie pogardza Franciszkiem Abtem, jest dozwolone, wtedy grupa pierwsza wydaje krzyk rozpaczliwy, a dla drugiej jestem przedmiotem dyskusji.

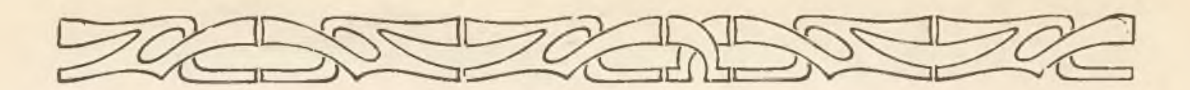
Oto typowy obraz współczesnej twórczości, zrozumienia i krytyki muzyki programowej.

Niepewność tych, których to dotyczy, i ta dziwna i całkiem odrębna rozkosz, jakiej doznaję, słuchając niektórych utworów muzyki programowej, pobudziły mnie do badań w tym kierunku — i oto stwierdziłem, że ci, których to dotyczy, wprowadzają siebie i innych w całkiem błędne koło.

Pierwsze nieporozumienie:

Słuchacze obydwuch grup wiodą z sobą spór na temat, czy muzyka jest w stanie wyrazić jakąkolwiek myśl poetycką, czy też nie. Trzeba tylko zastanowić się nad właściwem znaczeniem technicznych wyrażeń, używanych w sporze, żeby otrzymać frapujący rezultat, że pytanie i spór nie są wcale na miejscu.

W poezji idea wyrażona jest słowami. Słowo jest znakiem, symbolem; użyte zostało tylko w tym celu, żeby pośredniczyć w oddaniu myśli. Jedna i ta sama myśl może być wyrażona zapomocą różnych słów. Elementem, który w muzyce zastępuje słowo, jest dźwięk. Zestawienie większej liczby dźwięków może zawierać w sobie myśl muzyczną. Jeżeli w tem zestawieniu dźwiękowem wprowadzę pewne zmiany, jak to może mieć miejsce w poezji, gdy tę samą myśl, nie zmieniając sensu, chcę wyrazić innemi słowami, to otrzymam nową myśl muzyczną, co stanowi kontrast z mową słowną. Wynika to z róznicy, jaka zachodzi pomiędzy słowem i dźwiękiem. Dźwięk nie jest znakiem, nie jest symbolem. Nie można np. twierdzić, że ten lub inny dźwięk gamy wyraża cośkolwiek ściśle określonego. Miejsce (stopień), jakie dany dźwięk zajmuje w gamie, nie może być zastąpione innym dźwiękiem, podobnie



jak nie może on zastąpić innego dźwięku (stopnia) gamy. Stąd wniosek, że idea muzyczna nie może być wyrażona różnymi sposobami i że dana kombinacja dźwiękowa może tylko wyrażać jedną myśl. Uszeregowanie dźwięków i idea muzyczna mają identyczne znaczenie. Jeżeli mam zamiar pewną myśl poetycką wyrazić muzycznie i użyję w tym celu odpowiedniego połączenia dźwiękowego, to tak dobrze, jak miałbym już przed sobą myśl muzyczną. Tak więc mam ideę obok idei. Nikomu jednak nie przyjdzie do głowy, żeby twierdzić, że jedna idea jest w stanie wyrazić drugą; byłby to absurd, logicznie wprost trudny do wyobrażenia. Wyrazić może cośkolwiek tylko jeden środek wyrazu. Pytanie, czy muzyka może wyrazić myśl poetycką, jest więc zbytecznie poruszone, albowiem muzyka nie dochodzi wcale do tego, żeby „wyrażać".

Ponieważ jednak jedna idea nie może absorbować drugiej, a tylko mogą pozostawać obok siebie, przeto każda idea, chcąc być uplastycznioną, musi się posiłkować odpowiednim środkiem wyrazu. Tutaj dotykamy drugiego nieporozumienia:

Przeciwnicy muzyki programowej odrzucają możność wyrażania treści poetyckiej, ponieważ chodzi im tylko o samą muzykę. Ale i zwolennicy muzyki programowej uważają objaśnienie literackie tylko jako komentarz do właściwego dzieła; mylą się, twierdząc: muzyka powinna „wyrażać". Jeżeli jednak stosunek muzyki do poezji przedstawi się nam w muzyce programowej jako wspólne oddziaływanie poetyckiej i muzycznej myśli, to w instrumencie poznamy środek do wyrażania myśli muzycznej, a w objaśnieniu literackiem środek do wyrażania myśli poetyckiej.

Myśl poetycka zarówno w tym wypadku, jak w każdem połączeniu muzyki z poezją, wyrażona jest zapomocą słowa. Lecz okoliczność, że tutaj słowo nie występuje w swej samodzielnej roli, nadaje muzyce programowej pomiędzy pokrewnemi sztukami jeszcze nieuznane znaczenie. Należy więc muzykę programową uważać jako skojarzenie dwuch sztuk; w ten sposób usuniemy wszelkie wątpliwości co do jej estetycznego połączenia.

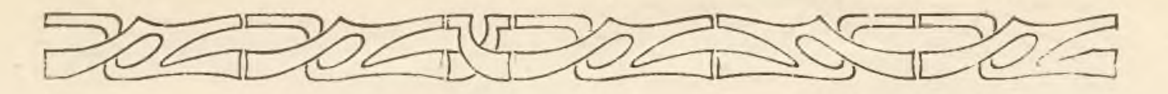
Muzyce programowej należy się miejsce pomiędzy pieśnią a melodramatem. W pieśni słowo i dźwięk przedstawiają ścisły związek. W melodramacie każde z tych czynników występuje obok siebie samodzielnie. Muzyka programowa daje muzyce co się jej należy, a więc brzmienie, poezji zaś pozostawia jej własność, t. j. znaczenie. Dźwięk, nie będąc wcale zależny od słowa, występuje w pełni swej okazałości, podczas gdy słowo, jak już wspomniałem, pod względem swego znaczenia będąc przez muzykę ukryte w cieniu, występuje jedynie jako symbol i to bez żadnego innego celu, jak tylko żeby oddać myśl poetycką. Tę rolę spełnia program rozumowany. Program taki mógłby być zastąpiony przez ekran, na który w odpowiednim momencie możnaby rzucać objaśnienia literackiego podkładu dzieła. Ale ten sposób słownego objaśnienia, zwłaszcza w początkach, mógłby przeszkadzać w przyjmowaniu wrażeń muzycznych.

W każdym razie podanie treści literackiej, do zrozumienia całości dzieła, jest konieczne, jak koniecznym jest tekst do zrozumienia pieśni. Widzimy teraz: nasza pierwsza grupa słuchaczy, która muzykę programową chce rozumieć również dobrze bez programu, jest tą pozostałością ciągle jeszcze wzrastającej liczby wielbicieli sztuki, którzy swego czasu wymagali nawet od pieśni, żeby tylko czysto dźwiękowe i bez współudziału słowa dostarczała wrażenia i przyczynili się do stworzenia dziwacznej nazwy pieśni *bez słów*.

Pozostałe nieporozumienia dotyczą formy muzycznej i materjału, jakim się posługuje muzyka programowa.

Zanim zbadamy zasady formalnej budowy dzieł programowych, postaramy się określić ogólny styl muzycznej kompozycji.

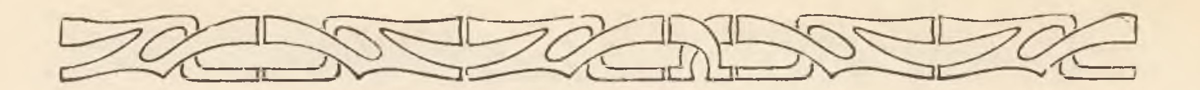
Zadaniem twórcy dzieła programowego nie jest ilustrować muzycznie słowo za słowem, wiersz za wierszem utworu poetyckiego, lub też wyrażać zapomocą dźwięków te albo inne nastroje, czy też pojęcia; to należy do opery i melodramatu. Droga, którą ma kroczyć twórca dzieła programowego, jest zupełnie inna. Zarówno zalety, jak i wady swego rodzaju stosunku słowa z dźwiękiem w muzyce programowej wskazują tę drogę, która głosi: w muzyce programowej słów się nie wypowiada. Stałe powoływanie się na słowa jest więc w muzyce niemożliwe; byłoby się w ciągłem zwątpieniu, czy dany frazes muzyczny należy do odpowiedniego fragmentu poetyc-



kiego. Ta okoliczność zmusza muzykę do szukania podobieństw tylko dla większych fragmentów poetyckich, poza tem zaś idzie ona własnemi drogami. W muzyce programowej słów się nie wypowiada. Ma to swoją dobrą stronę i przewagę nad operą i melodramatem, gdyż muzyka podlega tutaj tylko własnym prawom i w pierwszym rzędzie może zachować własne tempo. Tempo mowy słownej jest daleko prędsze, aniżeli tempo mowy tonów; przejście od jednego tematu do drugiego jest łatwiejsze w poezji, aniżeli w muzyce. Jest to dowodem, że muzyka w operze i melodramacie bardzo często nie znajduje właściwego stosunku do słowa, daje oderwane frazesy, zamiast treści muzycznej — kombinacje dźwiękowe i wkońcu nie sprawia wrażenia. Albowiem istotą muzyki nie jest dźwięk i kombinacje dźwiękowe. To są tylko środki wyrazu, które działają na zmysł słuchu. Istota muzyki powinna przemawiać do duszy, a więc musi być skoncentrowanym wyrazem duszy. Podobnymi skoncentrowanymi wyrazami nie mogą być ani ornamenty, ani figuracje, ani pomysły orkiestrowe, których autorstwo trudne jest do określenia i których formalne opracowanie polega wyłącznie na mechanicznych kontrapunktach i mechanicznem powtarzaniu frazesu (pomysł ten fałszywie jest opatrzony marką „Leitmotywu"). Skoncentrowanym wyrazem nazywam muzyczny obraz, który wszystkie środki wyrazu łączy w jedną niezbędną całość; środki zaś te zaczynają się na jak najbardziej subtelnych harmonjach, a kończą na jak najbogatszych melodjach. Melodja nie może być nigdy pominięta. Jest to najważniejszy środek wyrazu, ponieważ wszystkie inne w sobie zawiera. Jeżeli uznamy takie określenie pojęć, to usuniemy wszelkie spory, jakie znaczenie ma melodja, a jakie proza muzyczna. Tylko skoncentrowany wyraz jest melodją. Dlatego Wagner jest dla mnie bardziej melodyjny, aniżeli Verdi lub Lortzing. Jest on więcej skoncentrowany, aniżeli ci ostatni.

Styl programowego utworu muzycznego charakteryzuje trafnie po raz pierwszy tutaj zastosowane zasadnicze określenie, według którego muzykę należy traktować jako samodzielną sztukę, a nie jako środek, potęgujący znaczenie słowa. Styl programowy, w przeciwstawieniu do stylu operowego i melodramatycznego, można nazwać stylem symfonicznym. Rozdział muzyki od słowa ma wogóle dużo dodatnich stron, gdy chodzi o usamodzielnienie muzyki. Muzyka, będąc pozostawiona samej sobie i tylko większymi fragmentami krocząc równolegle z poezją i przez nią będąc podtrzymywaną, wymaga środka, który następstwo momentów muzycznych bardziej przezroczystemi, a całe dzieło bardziej zrozumiałem czyni; środkiem tym jest forma. Formę nazwę logiką muzyczną. Jak w sztuce poetyckiej ani jedno zdanie nie następuje po drugiem bezmyślnie, ani jedna sytuacja obok drugiej nie jest zbyteczna, tak i tutaj przewodnikiem musi być bieg myśli muzycznej. Ten bieg myśli jest formą. Spotykamy w niej to bogatą w treść, to zagmatwaną, to kruchą logikę. Jakiemu ta logika podlega prawu? Dwojakiemu. Jak daleko zachodzi potrzeba utrzymania stylu, twórca muzyki programowej, według tego, co było powiedziane wyżej, musi się posiłkować formami muzycznemi. Skoncentrowany wyraz, rozwój tematów, stopniowanie siły napięcia, paralelizmy będą miały właściwy rodzaj muzyczny. Co się tyczy zewnętrznej strony formy, to ta jest poza sferą muzyczną. Ta strona zależna jest od poezji, na której oparte jest całe dzieło muzyczne. To właśnie wynosi muzykę programową ponad symfonję; dzięki współpracy świata pojęć, który zaangażowała tutaj poezja, muzyka programowa może przekroczyć ciasne granice państwa i uwolnić się od typowych zwrotów architektonicznych i formalistyki. Przez wprowadzenie bogatych epizodów usunięto również obawę zatracenia głównych rysów, gdyż tekst nadaje formie wyraźniejsze kształty i dopomaga słuchaczowi w zrozumieniu dzieła. Jeżeli więc styl muzyczny muzyki programowej nazywamy stylem symfonicznym, to wyraz ten ma być tylko przeciwstawieniem stylu operowego i melodramatycznego. Do oznaczenia formy byłby fałszywy. Forma muzyki programowej w swych zasadniczych rysach nie jest muzyczna.

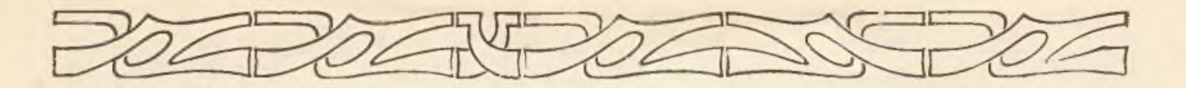
Wpływ ten poezji na formę nie wyczerpuje jeszcze udziału jej w budowie dzieła muzycznego. Ponieważ idea poetycka stoi obok idei muzycznej, i jedność wyrazu, jak w każdem podobnem połączeniu, osiągnięta być musi, przeto muzyka i poezja poza wspólnemi podstawami formy muszą szukać jeszcze innych punktów stycznych. Przedewszystkiem mowa twórcy muzyki programowej różni się zasadniczo



od mowy kompozytora, będącego zwolennikiem muzyki absolutnej. Należy też podkreślić, że muzyka programowa pragnie zawsze coś wypowiedzieć i że z daleko głębszego źródła pochodzi, aniżeli muzyka absolutna. Tutaj naprzeciwko muzyki programowej idzie rozwój mowy dźwięków, odkąd Beethoven rozwojowi temu wskazał drogę. Dziś mowa dźwięków nawet dla tych, którzy do muzyki programowej i do prowadzonego o nią sporu nie mają zaufania, jest nawskroś poetyczna. Pomijając dyrektorów szkół muzycznych, mało naliczylibyśmy obecnie kompozytorów wyznawców muzyki absolutnej, będącej niegdyś bardzo w użyciu. Śmiesznością też można nazwać, jeżeli któremu z nich przyjdzie kiedy myśl tworzenia muzyki programowej. Ich idee, duchowe zabarwienie ich mowy jest przeciwne każdemu stosunkowi słowa poetyckiego, stosunek zaś ten jest pierwszą podstawą muzyki programowej. Oprócz tej poetyckiej treści mowy dźwięków, rozporządza muzyka znaczną liczbą innych środków, przy pomocy których można zarzucić mosty, ułatwiające przejście do idei poetyckiej. Najważniejsze z tych środków są tematy przewodnie. „Leitmotyw" zajmuje tutaj miejsce tematu w symfonji. Drugim środkiem jest malarstwo muzyczne. Jest to środek zależny, okolicznościowy. Malarstwo muzyczne tylko wtedy może mieć rację bytu, jeżeli we właściwie malarskim elemencie kompozytorowi udało się wyrazić i odgłos natury, i szelest poruszeń, i rytm, i pierwiastek indywidualny; jeżeli kompozytor poza stroną zewnętrzną, poza zdolnością czysto rzemieślniczą, poza dowcipem nie zaniedbał strony wewnętrznej, odczutej treści i ducha. Zresztą działanie środków malarstwa dźwiękowego przez powtórne ich zastosowanie bardzo się osłabia. Z początku ilustracja muzyczna robi nawet frapujące wrażenie; przyłącza się do tego i naiwna radość, którą wydajemy, gdy poznajemy słyszany już dźwięk, lub zauważony w naturze obraz, ręką ludzką odtworzony; przytem idee poetyckie i muzyczne mają tutaj tyle wspólności, że każdy, nawet bez objaśnienia idei poetyckiej, łatwo odgadnie, o co chodzi. Malarstwo muzyczne było powodem błędnego mniemania, że połączenie dźwiękowe może absorbować słowo, czyli że jest w stanie wyrazić ideę poetycką. Lecz właśnie dlatego, że otrzymywane wrażenia prędko tracą na swej sile i wydają się nam konwencjonalne, musimy zwrócić uwagę na to błędne zapatrywanie. Połączenie dźwiękowe nie było tylko tem, czem być powinno, t. j. dla wszystkich zrozumiałym, a kompozytora nie obowiązującym znakiem, jak np. słowo, lecz — jak już wyżej wyjaśniono — było ideą muzyczną. Konwencjonalność idei należy tłumaczyć ubóstwem pomysłowości, zwłaszcza gdy idea, ze względu na swą stronę zewnętrzną, trudną jest do wypowiedzenia.

Są jeszcze inne środki, które mogą służyć do połączenia muzyki z poezją, np. umieszczenie w oddali drugiej orkiestry w celu uzmysłowienia sobie widowni, na której rozgrywałaby się akcja, zawarta w poemacie literackim, lub w celu wywołania wrażenia, że dochodzi nas odgłos śpiewanego słowa. Skoro tylko zniknie obawa przed tymi, którzy zarzucają bezmyślnie kompozytorom, że intencje swoje mogą równie dobrze wyrazić bez programu i kiedy nastąpi jawne uznanie dla muzyki programowej, wtedy możemy się spodziewać, że kompozytorowie, zwolennicy tego rodzaju muzyki, objawią nam nowe drogi, prowadzące do muzyczno-programowego połączenia poezji z muzyką.

Pozostało jeszcze do wyświetlenia kilka błędów, które są szkodliwe pod względem wyboru materjału do muzyki programowej. Znane są liczne próby odtwarzania zapomocą muzyki programowej całego dramatu, wychodząc z tego założenia, że muzyka może oddać formalnie przebieg dramatu. Zarówno ekspozycja dramatu, rozwój akcji, walka, katastrofa — wszystko to może być bardzo dobrze uplastycznione w opracowaniu tematów. Możnaby także przypuścić, że problem opery z czasów przedwagnerowskich, która stronie muzycznej wyznaczyła najważniejszą rolę i wymagała dla niej samodzielnego rozwoju, w muzyce programowej, z podobną wartością strony muzycznej, znalazł możliwe rozwiązanie. A jednak dramat, jako materjał, jako podkład poetycki, jest dla muzyki programowej nieodpowiedni, chyba, że akcję dramatyczną uda się rozwiązać w epickiej. Tam jednak, gdzie to jest niemożliwe, tam programowe opracowanie daje smutnie wykrzywiony obraz dramatu. Muzyka nie jest w stanie uwydatnić żadnego charakteru (ani charakterystyki) osób, ani dać logicznych następstw ich czynów i zamierzeń, a więc tego wszystkiego, co jest węzłem i jego rozwiązaniem, co stwarza istotę dramatu. Muzyka może ilustrować scenę mi-

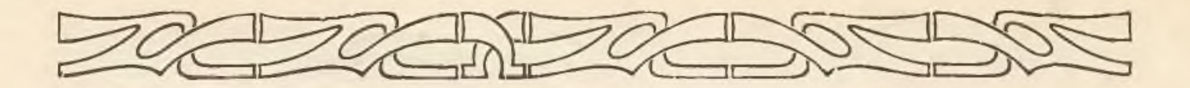


łosną pomiędzy Mortimerem i Marją, lub śmierć Mortimera, nigdy jednak nie unaoczni, dlaczego te wydarzenia miały miejsce, nigdy nam nie da odczuć, że zajść muszą. Tekst przedstawia zawsze gotowe obrazy, podobnie jak dramat w kinematografie, najwięcej prawdy daje w momentach epickich dramatu, nie osiągnąwszy naturalnie techniki epickiej, całkiem odmiennej od techniki dramatycznej. Efekt wywołuje niezadowolenie słuchacza, który niezdecydowane wrażenie, jakie daje muzyka programowa, porównywa z żywą akcją sceniczną, oraz zamieszanie, jakie wywołują dysputy na temat celowości muzyki programowej. Materjał poetycki, który ma stanowić podłoże dla muzyki programowej, nie powinien więc zawierać tego wszystkiego, co wychodzi poza ramy opisowości i strony narratorskiej, tego, co jest niezbędnem do uwydatnienia charakteru i przebiegu akcji, tego wszystkiego, co słuchacz tylko na podstawie postępującej czynności umysłowej w całej rozciągłości przeżyć może. Muzyka jest tutaj nieco zbliżona do poezji i nie jest tak ściśle złączona ze słowem, jak w operze. Muzyka znajduje się poza sferą akcji poetyckiej, nie może się więc oprzeć na podłożu, które już jest akcją, a tylko na takiem, które o niej mówi, a więc epickim. Chcąc wyzyskać muzycznie dramat, można co najwyżej napisać parafrazę lub fantazję muzyczną na temat danego dramatu. Kompozytor opowiedziałby nam wtedy własnemi słowami, jak bardzo go słowa poety pobudziły. Podkreślam: opowiedziałby własnemi słowami! Słowa te, będąc wolne od wszelkiej przedmiotowości poezji, dają swobodę raz pobudzonej wrażliwości do czysto muzycznego wypowiedzenia się.

Po większej części tego rodzaju utwory mają tak ogólne znaczenie, że równie dobrze mógł im dać początek każdy inny utwór literacki, a nie koniecznie wskazany. Przykład: uwertury do dramatów i komedji, z których niektóre zupełnie słusznie noszą tytuł uwertury dramatycznej lub „Lustspiel“-uwertury. Te jednak dzieła programowe, które tworzą nasi kompozytorowie programiści, przepojone są bardzo poezją, żeby uchodzić miały za tego rodzaju uwertury, chociaż z drugiej strony, ze względu na nieodpowiedni wybór podłoża literackiego, nie wywierają prawdziwie poetycznego wrażenia. „Nie mamy bynajmniej zamiaru robić konkurencji dramatowi, nie dążymy wcale do tego, żeby nasze utwory robiły wrażenie dramatu; dla nas wystarczy kilka fragmentów dramatu, żeby na nich osnuć dzieło muzyczne.“ Takie głosy dochodzą mnie ze strony przeciwnej, na które odpowiadam: „Proszę bardzo, nikomu przecież nie jest zabronione, aby „Perły z Lohengrina“ lub „Souvenirs des Maîtres-Chanteurs“ nie ukazały się znowu w innej formie“. Solidaryzuję się z tymi, którzy twierdzą, że nie trzeba za wszelką cenę czegoś chcieć, choćby to nawet było coś tak łatwego, jak naśladowanie mody, lub komponowanie muzyki programowej; a jeżeli czegoś chcemy, to w pierwszej linji musimy wiedzieć, czego chcemy, a następnie to, czego chcemy, musi stanowić całość.

Liryką muzyka programowa, naturalnie jako muzyka, nie powinna pogardzać. Błędem jest jednak twierdzić, że muzyka posługuje się eksperymentami, jeżeli wkracza na teren liryki. Przeczą temu niektóre sonaty i symfonję Beethovena. Mogę zapewnić, że utwór orkiestrowy, w którym zastosowana jest forma fugi, a którym autor pragnie zilustrować walki dwuch stron wojujących, choć mu się to nie w zupełności udało, robi na mnie nie gorsze wrażenie, jak śpiew miłosny, oddany przez słodkie dźwięki skrzypiec wspólnie z kontrastującymi dźwiękami waltorni, które w współczesnej literaturze muzycznej występują w liczbie dwunastu na tuzin. Samo piękno myśli nie decyduje o wartości muzyki. Istota, która tu myśli wygłasza, musi być jeszcze w dźwiękach muzycznych słyszaną. I jeżeli istotą tą nie był półczłowiek, wtedy rychło opuści krainę mlekiem i miodem płynącą, którą jest liryka. To, co muzyka w muzyce programowej uczynić jest zdolna, nie jest nadającem się do teoretycznego rozwiązania pytaniem, a ostatecznym wynikiem tego, co kompozytor uczynić był zdolny. Albowiem muzyka zawsze jest zdolną, jeżeli muzyk jest zdolnym.

W jak nieznacznym stopniu muzyka programowa dotyka scen lirycznych, chociaż wdzięczniej jest śpiewać, aniżeli mówić, w takim samym stopniu jest odpowiednią do t. zw. scen charakterystycznych. Te ostatnie należały początkowo do poetyckich dążeń muzyki. „Pochód gnomów“, „W kuźni“, „Wesołe polowanie“ nazywały się typy owych kompozycji, które dzisiaj zdobią „Albumy dla młodzieży“, cho-



ciaż często jeszcze zabłądzą do najgorszego gatunku muzyki programowej i ten cały rodzaj muzyki dyskredytują.

Oto są błędy, które się roztoczyły dokoła pewnego odłamu sztuki, który dotyka jednego z problematów estetyki, problematu granic wszystkich sztuk. Zaiste, jest tych błędów sporo! Czy utworzą one zaporę, która zatarasuje drogę nowemu kierunkowi w sztuce i kierunek ten napiętnuje jako błędny, albo może udowodni, że należy tylko usunąć stare, zardzewiałe poglądy, aby się napawać czystem dziełem sztuki? Odpowiedzieć na to mogą tylko kompozytorowie.

(Tłum. z niem.).

Doroczne popisy szkół muz. warszawskich.

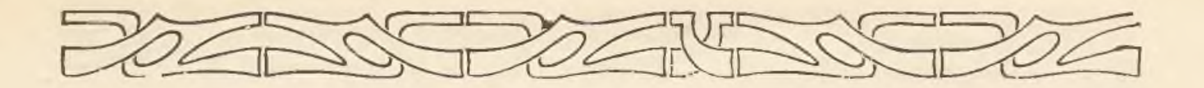
(Szkoły śpiewu p. Dobrowolskiej; szkoły warszawskiego Towarzystwa muzycznego).

= Wobec tryumfu, jaki przed rokiem, na pierwszym występie publicznym, odniosła szkoła śpiewu p. Dobrowolskiej, łatwo zrozumieć można zaciekawienie, z jakiem oczekiwano wyniku tegorocznego popisu. I przyznać należy, że wynik był nad wyraz dodatni i stwierdził zarazem, że p. Dobrowolskiej w zupełności i bez zastrzeżeń przysługuje tytuł pierwszorzędnej profesorki śpiewu. Na to zgadzają się dzisiaj wszyscy, zaczynając od rzeczoznawców, a kończąc na p. Dobrowolskiej kolegach i koleżankach po fachu. Tak, nawet ci ostatni...

O talencie pedagogicznym p. Dobrowolskiej, o jej świetnej metodzie i umiejętności osiągania w krótkim czasie imponujących wyników pracy mówią już za siebie fakty. A są one przytem aż nazbyt przekonywające i upoważniają do twierdzenia, że szkoła p. Dobrowolskiej ma przed sobą dużą przyszłość, że w naszem życiu artystycznem może odegrać poważną rolę.

Do popisu stanęło 12 uczennic i 1 uczeń, z których 4 odbywają studja od roku, reszta kształci się w śpiewie od 2-ch lat. Do grupy pierwszej należą pp.: Kobrzyńska, Skrinnikowówna, Nałęczówna i Religioni, grupę drugą reprezentowały pp.: Gaftówna, Trębaczówna, Przewóski, Niernsteinówna, Elwing, Podkońska, Erlichówna, Szereszewska i Zeligsonówna. W szeregu nazwisk grupy drugiej zauważyliśmy kilka prawie dojrzałych pod względem artystycznym śpiewaczek; do tych zaliczamy przedewszystkiem pp.: Szereszewską, Zeligsonównę i Erlichównę. Dwie pierwsze mogą już śmiało rozpocząć karjerę sceniczną. Nie wątpimy też ani na chwilę, że na sposobność oklaskiwania pp. Szereszewskiej i Zeligsonówny, jako artystek operowych, nie długo będziemy czekali. Zarówno p. Szereszewska, jak p. Zeligsonówna pod względem technicznego wydoskonalenia głosu znajdują się już na bardzo wysokim poziomie. Pierwsza ujmuje pięknością i donioslością brzmienia swego mezzosopranu, którego pozazdrościć jej może niejedna śpiewaczka; p. Zeligsonówna wykazała dużą dozę temperamentu obok poczucia muzykalnego; arję z „Żydówki" traktowała jak skończona artystka. Pozostałe uczennice drugoroczne, wespół z p. Przewóskim, co się tyczy opanowania arkanów sztuki śpiewaczej posunęły się znacznie naprzód. P. Włodzimierz Przewóski, właściciel bardzo ładnego głosu tenorowego, dużymi krokami zmierza ku wyżynom sztuki, a przytem w odtwarzany utwór (śpiewał arję z „Poławiaczy pereł" Bizeta) umie wlać duszę i uczucie. Talent wybitniejszy przyznać należy p. Niernsteinównie, rozporządzającej ładnym sopranem, o ślicznych wysokich dźwiękach; jej interpretacja arji z „Carmeny" i pieśni Żeleńskiego „Otwórz Janku" zasługuje na szczerą pochwałę. P. Elwing, sopranistka koloraturowa, znaczne zrobiła postępy, ale nad wyrobieniem technicznem musi jeszcze trochę popracować; w arji z „Fletu zaczarowanego" Mozarta szczególniejszą uwagę zwróciła rozległą skalą głosu i ładnemi staccatami. Pp. Trębaczówna i Podkońska (pierwsza w arji z „Samsona i Dalili" i pieśni Masseneta, druga w arji z „Lohengrina" i pieśni Karłowicza „Pamiętam ciche, złote, jasne dnie") zaznaczyły postęp i wyniki sumiennej pracy. P. Ella Gaftówna dobrze zaśpiewała „Znasz li ten kraj?" Moniuszki i prelud Opieńskiego.

Grupa uczennic, które dopiero jeden rok kształcą się pod kierunkiem p. Dobrowolskiej, zaprezentowała się doskonale. Wyniku pracy nad temi uczennicami, jeżeli



się weźmie pod uwagę krótki czas nauki, można p. Dobrowolskiej powinszować. Taka np. p. Irena Religioni, to już poważnie w sztuce wokalnej posunięta uczennica, jej się też należy pierwszeństwo w gronie „jednolatków“, a przemawiają za tem i zalety głosowe, i interpretacja pełna smaku i zrozumienia (śpiewała pieśń Kronenberga „Nie szukaj mnie“). Pozostałe trzy uczennice z tej grupy frazują wcale dobrze, a niektóre poszczycić się już mogą pewną sprawnością techniczną.

Wszystkim uczennicom towarzyszył na fortepjanie prof. L. Urstein. Że był to akompanjament nawskroś artystyczny, zbyteczne chyba dodawać.

= Tegoroczny popis szkoły Towarzystwa muzycznego reprezentowały tylko klasy fortepjanowe (dyr. Domaniewskiego i prof. Rüdigerowej) i skrzypcowa (prof. Michałowicza); inne klasy popisywać się mają dopiero na jesieni.

Z klasy dyr. Domaniewskiego usłyszeliśmy uczennice pp.: Piekarską, Domańską i Ciborowską, oraz ucznia p. Marka. Zalety szkoły dyr. Domaniewskiego, jednego z naszych najwybitniejszych pjanistów-pedagogów, i kierunek, jaki uwydatniają w grze jego uczniowie, zyskały już dawno uznanie. Spory zastęp wychowańców dyr. Domaniewskiego zajął już w świecie artystycznym stanowiska nieprzeciętne; do listy tej przybędzie napewno niejedno nazwisko z biorących udział w tegorocznym popisie. Pierwszym, któremu można wróżyć świetną przyszłość wirtuozowską, jest p. Marek: przyniesie on niewątpliwie zaszczyt swemu profesorowi i szkole, która go wydała. Talent to pierwszorzędny, poważnie ugruntowany. W grze p. Marka jest i temperament, i rozmach wirtuozowski, i sprawność techniczna, pozwalająca na odtwarzanie utworów, imponujących pod względem rozmiarów i stopnia trudności (grał warjacje Liszta na temat Bacha „Weinen, klagen“); jest zrównoważenie, i inteligencja, i głębia duchowa, i indywidualność; jest poczucie piękna, i smak w stosowaniu światłocienia; słowem to wszystko, co stanowi o grze nawskroś artystycznej, dojrzałej.

Nieprzeciętne zalety wykazała p. Ciborowska (I-sza część koncertu a-moll Schumanna). Znać, że dużo skorzystała ze wskazówek swego profesora, dużo też ma do zawdzięczenia zdolnościom przyrodzonym. Strona techniczna gry p. Ciborowskiej imponuje doskonałością; strona duchowa idzie w parze ze stroną techniczną.

O p. R. Domańskiej można powiedzieć, że włada już swobodnie środkami technicznymi; przy dalszych studjach dojść może do bardzo poważnych rezultatów.

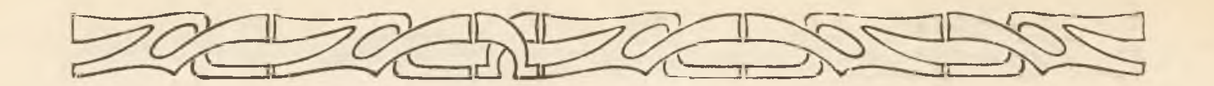
I p. Piekarska — ostatnia z liczby uczennic dyr. Domaniewskiego — to również talent nie tuzinkowy. I ją czeka jeszcze praca, ale zarazem duże zadowolenie.

Uczennica prof. Rüdigerowej, p. J. Komorowska, jest już w sztuce odtwórczej dobrze zaawansowana (grała I szą część koncertu e-moll Chopina); grze jej możnaby zarzucić, że jest trochę za jednostajna i zamało ma pierwiastku indywidualnego; za to biegłość palcowa wzbudza zainteresowanie, podobnie jak pewność w rzutach ręki i ładny ton.

Klasa wyższego kursu gry skrzypcowej ma w osobie prof. Michałowicza kierownika bardzo cennego. Przekonaliśmy się o tem niejednokrotnie; nie będziemy też wyliczali wszystkich zalet prof. Mich. jako pedagoga; zajęłoby to zbyt dużo miejsca i czasu; skonstatujemy tylko fakt, że zarówno uczennica, p. Garberówna, jak i uczniowie: pp. Olewski i Krauze, wykazali świetne wyniki doskonałego kierunku, pod jakim się znajdują. Każde z nich obdarzone jest w mniejszym lub większym stopniu talentem wirtuozowskim, którego największą dozę wykazał p. Krauze. Jest to skrzypek prawie już dojrzały, mający prawo sięgnąć po laury wirtuozowskie. Słuchając gry p. Krauzego, chwilami mieliśmy wrażenie, że przed nami stoi nie uczeń, a artysta, posiadający dar przemawiania do duszy słuchacza i moc przenoszenia go w zaświaty. A przytem p. Krauze nietylko opanował swój instrument, ale takie dzieła natchnione, jak koncert Beethovena, interpretuje z głębokiem zrozumieniem.

Drugi uczeń prof. Michałowicza, p. Olewski, walczył z tremą, co — rzecz naturalna — bardzo ujemnie wpłynęło na jego grę; pomimo to ujawnił w znacznym stopniu rozwiniętą technikę (grał Wieniawskiego Fantazję z Fausta) i dobre smyczkowanie. Młodziutka uczennica, p. Garberówna, w koncercie a-moll Viottiego (I część) wykazała dość znaczne zrozumienie odtwarzanej kompozycji, ładny ton i muzykalność.

Doskonale akompanjował p. F. Starczewski.



Korespondencje.

Edynburg, w czerwcu.

Koncerty Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej.

W Edynburgu, miejscowości położonej nad zatoką ryską, koncertuje w obecnym sezonie letnim Warszawska Orkiestra Filharmoniczna. Zespół ten dobrze jest znany tutejszej publiczności: siódmy sezon letni spędza już w tych stronach (poprzednio w Dubelnie i Majorenhofie).

W poprzednich latach na czele Orkiestry stali dyrygenci tej miary, co Fitelberg, Schneevoigt, Birnbaum, obecnie koncerty W. O. F. prowadzi p. Feliks Lederer, nadworny kapelmistrz opery w Mannheimie. Warszawska Orkiestra, jak już powiedzieliśmy, ma tutaj swą chlubną tradycję, zdobytą dzięki swej artystycznej wartości. Posiadając tak cenne przymioty, jak doskonałe brzmienie i świetne zgranie się, ma przewagę nad konkurującemi z nią miejscowemi orkiestrami, nie posiadającemi tych zalet, a to z powodu dorywczego angażowania muzyków. Bywało tu np. tak, że w jednym sezonie koncertowały trzy orkiestry symfoniczne, w miejscowościach tuż obok siebie położonych: w Edynburgu orkiestra naprędce zebrana z dyr. Wolf-Izraelem, w Majorenhofie W. O. F. z Birnbaumem i w Dubelnie ryska orkiestra operowa ze Schneevoigtem na czele, — i, bez przesady mówiąc, dużo razy słyszało się wyróżnienia na korzyść Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej.

W tym sezonie są dwie orkiestry: w Edynburgu i Dubelnie, gdzie koncertuje orkiestra ryska z dyr. Scheinpflugiem. Bywalców koncertowych W. O. F. tym razem spotkał przykry zawód z powodu nieobecności znanych zaszczytnie i lubianych solistów: Ozimińskiego i Andrzejowskiego. Mieli oni duże uznanie publiczności dla swych zalet artystycznych, tem więcej należy żałować, że brak jest tak wybitnych przedstawicieli sztuki.

P. Lederer okazał się muzykiem zdolnym i doświadczonym dyrygentem. Dodatnią cechą jego talentu kapelmistrzowskiego jest dążenie, aby całość wykonania nosiła znamiona czysto muzyczne, bez domieszki efekciarstwa i taniej blagi, a ze szkodą dla całości. Zwłaszcza Wagnera i Beethovena rozumie, czuje i odtwarza świetnie! Solistą-skrzypkiem W. O. F. jest p. Burgin, uczeń Auera, posiadający wszystkie zalety szkoły swego mistrza: piękny, czysty ton, dużą sprawność techniczną i zdolność wnikania w ducha odtwarzanych utworów, co zwłaszcza uwydatniło się w koncertach dwuch tak bardzo różniących się twórców, jak Brahms i Czajkowski. Drugim koncertmistrzem jest p. Holcman, który na jednym z występów solowych wykonał pięknie koncert Saint-Saënsa h-moll; trzecim solistą jest zdolny skrzypek i dyrygent, p. Feyer.

Dobrze znany Warszawie wiolonczelista, p. Kochański, jak dawniej, tak i obecnie jest ulubieńcem tutejszej publiczności. Jego słodki, pieszczotliwy ton i swoboda w pokonywaniu wszelkich trudności technicznych robią niezatarte wrażenie.

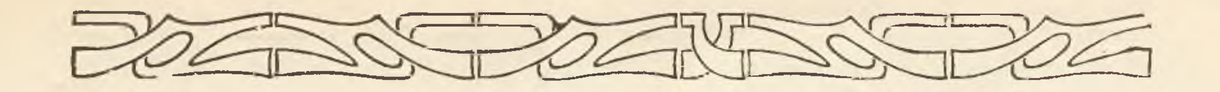
Gdy mowa o koncertmistrzach i solistach W. O. F., nie należy zapomnieć o dobrym znajomym Warszawy, p. Wentym. Ten znów wprowadza w szał publiczność, zwłaszcza przedstawicielki płci pięknej, młodszej generacji, gdy stanie przy pulpicie i z właściwą sobie elegancją i wiedeńskim temperamentem poprowadzi walczyka lub inny jaki utwór z zakresu lżejszej muzyki.

Tyle o solistach.

Co do samej orkiestry, to znane jej zalety, jak szlachetne brzmienie, zdecydowana rytmika, subtelność frazowania, są atutami, które zdobywa się przy wartościowym doborze członków zespołu, oraz umiejętną i wytrwałą pracą.

Publiczność, tłumnie odwiedzająca miły, estetycznie zbudowany kurhaus edynburski, darzy W. O. F. dużem uznaniem, na które świetny zespół zasługuje w zupełności.

X.



Przegląd prasy.

Historja zjazdów śpiewaków polskich w Niemczech.

W ubiegłym miesiącu odbył się w Poznaniu X walny zjazd stowarzyszeń chóralnych polskich w Niemczech. Z tego powodu czasopismo „Śpiewak“, organ „Kół śpiewackich“ polskich w obrębie Niemiec, w specjalnym artykule, opatrzonym przytoczonym na wstępie tytułem, podaje szereg danych historycznych, dotyczących będących w mowie Zjazdów. W artykule tym czytamy:

Przyjętym się stało w narodach cywilizowanych zwyczajem, iż w sprawach naukowych i w innych najżywotniejszych sprawach narodów, ponieważ okazała się potrzeba zjednoczenia się, skupienia sił wszystkich i porozumienia się wzajemnego—odbywają się Zjazdy i Kongresy, na których wspólna wymiana myśli i wspólna zachęta utwierdza uczestników w ich zamiarach i zamysłach lub pobudza do szlachetnego współzawodnictwa. Wskutek tego postępuje praca według jednego programu, według pewnego określonego planu. To też instytucja Zjazdów i Kongresów wnet stała się popularną, a zbawienne ich skutki są dziś ogólnie już znane.

Długo i dotkliwie dawał się uczuwać u nas brak takiego organicznego zespolenia wszystkich sił w jedno ognisko, abyśmy się stali „jednością silnymi“ w działalności naszej we wszystkich podejmowanych kierunkach. Brak ten szczególnie dawał się we znaki towarzystwom śpiewackim. Rozrzucone po Księstwie, często zaledwie o sobie wiedząc, wieść one musiały żywot roślinki, pozbawionej ożywczej rosy, to też poszczególne towarzystwa, pozostawione samym sobie, żyły życiem bardzo skromnem i ledwie dostrzegalnem.

I stało się, że właśnie towarzystwo, znajdujące się wśród nieszczególnych stosunkach miejscowych, dało impuls do zerwania z tym brakiem spójni i pierwsze dało pobudkę do urządzania Zjazdów śpiewaków. Towarzystwem tem było młode Koło śpiewackie „Halka“ w Bydgoszczy, które mimo rozlicznych trudności postanowiło u siebie urządzić pierwszy Zjazd śpiewacki, a stało się to w roku 1888. Zjazd udał się nadspodziewanie doskonale, bo do wspólnego śpiewu stanęło około 200 śpiewaków.

W roku 1889 odbył się w Inowrocławiu II Zjazd śpiewacki z udziałem 6 Kół, a w roku 1890 III Zjazd w Poznaniu. Obydwa Zjazdy wypadły wspaniale. W roku 1891 odbył się w Ostrowie z udziałem 13 Kół czynnych IV Zjazd śpiewacki. Tutaj wreszcie sprawa utworzenia Związku nabrała pewnych wyraźniejszych kształtów, wybrano bowiem komisję, która miała to dzieło ostatecznie doprowadzić do skutku. Po dość długich pracach przedwstępnych założony został w dniu 5 marca 1892 roku Związek Kół Śpiewackich Polskich na W. Ks. Poznańskie z siedzibą w Poznaniu. Pierwszy wydział tworzyli pp.: mecenas Czypicki, mecenas Dziembowski, mecenas Chrzanowski, dyr. Dembiński, St. Trynkowski, A. Nawrowski, dr. Przybyszewski, syndyk Klepaczewski i dr. Szczygłowski. Do Związku przystąpiło 8 Kół.

Oto początek Związku Kół śpiewackich; owych 8 Kół, to padwalina do pracy wielkiej, pracy zbożnej. Wiedzieli założyciele, że podejmują się dzieła ważnego w naszem życiu kulturalnem, to też, ufni w doniosłość dobrej sprawy, w Imię Boże rozpoczęli mrówczą pracę nad podniesieniem pieśni polskiej.

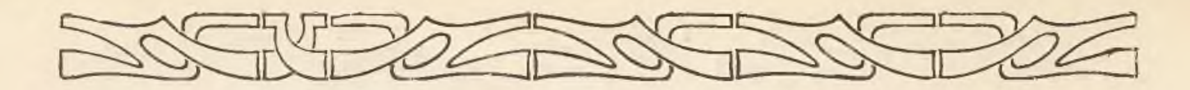
Pierwszy Zjazd związkowy, a V z rzędu odbył się w roku 1893 w Krotoszynie.

W roku 1892 odbył się pierwszy t. zw. parcjalny Zjazd w Kościanie. W roku 1894 dwa częściowe Zjazdy w Jeżycach i Jarocinie.

W roku 1895 odbył się VI Zjazd ogólny w Gnieźnie z udziałem 16 Kół. Tutaj zapadła uchwała, aby ogólne Zjazdy odbywały się co 5 lat, natomiast Zjazdy częściowe (dziś okręgowe) jak najczęściej.

W roku 1896 odbył się Zjazd parcjalny w Koźminie, a 1897 w Grodzisku.

W roku 1898 odbyły się dwa Zjazdy parcjalne: w Jarocinie i Wrześni.



W roku 1899 odbył się VII Zjazd ogólny w Poznaniu z udziałem 19 Kół.

W roku 1901 odbył się okręgowy Zjazd w Pleszewie. R. 1902 Zjazdy częściowe w Kościanie i Charlottenburgu. 1903 Zjazd okręgowy w Odolanowie.

W roku 1904 odbył się VIII Zjazd ogólny w Jarocinie z udziałem 25 Kół. Poraz pierwszy popisywały się chóry mieszane. W tym roku powstały pierwsze Koła wiejskie: Wilkowyja i Golejewko.

W roku 1905 odbył się Zjazd jubileuszowy w Śremie i Zjazd okręgowy w Miejskiej Górce.

W roku 1906-ym odbył się Zjazd okręgowy po raz pierwszy na wsi w Wilkowyje i Zjazd częściowy w Berlinia.

W roku 1907 odbyły się Zjazdy okręgowe w Żerkowie, Jeżycach, Nakle, Raszkowie i Zielonej wsi.

W roku 1908 odbyło się 6 Zjazdów okręgowych: w Ostrowie, Witaszycach, Sulmierzycach, Środzie, Szamotułach i Moabicie.

W roku 1909 odbył się IX Zjazd ogólny w Poznaniu z udziałem 42 Kół.

W roku 1910 odbyło się 9, a w 1911 roku 12 Zjazdów okręgowych. W roku 1912 odbyły się Zjazdy w 11 Okręgach, które się dość dobrze udały.

W tegorocznym X Walnym Zjeździe wzięło 98 Kół czynny udział (na 130 ogólnej liczby Kół do Związku należących).

Dla charakterystyki zaznaczyć tu trzeba, że kiedy przy założeniu Związku było 8 Kół z 150 członkami, to dziś liczymy 130 Kół i 6979 członków, podzielonych na 13 Okręgów. Dalej trzeba sobie uprzytomnić, że Związek westfalski, podzielony na 7 Okręgów, liczy 120 Kół, — Górny Szląsk 4 Okręgi — 59 Kół i Prusy Zachodnie 5 Okręgów — 38 Kół, tak że razem liczymy 347 zorganizowanych Kół z ogólną liczbą 16,500 członków.

Cyfry powyższe są najlepszym dowodem, że sprawa śpiewacza wywalczyła sobie w społeczeństwie naszym prawo bytu — prawo obywatelskie, i cyfry te powinny wreszcie przekonać tych „maluczkich", którzy z niechęcią i uprzedzeniem odnoszą się do sprawy śpiewaczej.

Cztery Związki — lecz jedna myśl i jeden cel: pielęgnowanie i podniesienie poziomu muzycznego, pielęgnowanie i szerzenie pieśni ojczystej—pieśni swojskiej.

Skromne hasło „Cześć Pieśni" rozbrzmiewa wszędzie, gdzie się lud polski znajduje — i miejmy nadzieję, że zapał, jednoczący dziś te poważne rzesze śpiewacze, wpłynie i na tych, którym pieśń jest jeszcze obcą.

Bierzmy przykład z niemców, czechów i innych narodów, jak oni kochają pieśń ojczystą, jak dbają o jej rozwój; starajmy się iść śladem ich, a pieśń nasza nietylko nie zaginie, lecz coraz potężniej brzmieć będzie ku chwale narodu i ku podniesieniu i pokrzepieniu ducha naszego".

Z żałobnej karty.

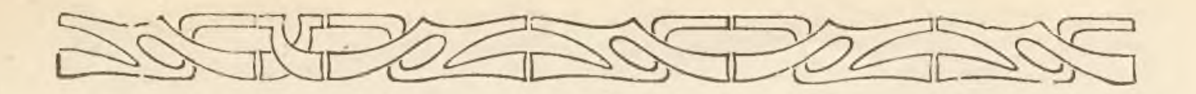
* D. 10 maja zmarła w wieku 55 lat śpiewaczka **Lillian Nordica.** Słynna amerykańska primadonna ugruntowała swą sławę przedewszystkiem dzięki niezrównanej interpretacji partji bohaterek francuskich i włoskich oper. Potem odtwarzała wagnerowskie postacie kobiece i. jako śpiewaczka wsgnerowska, stała się wszechświatową gwiazdą. W ostatnich latach Lillian Nordica należała do składu opery „Metropolitan" w Nowym Jorku.

* **Tytus Monachesi**, wybitny skrzypek włoski, profesor klasy gry skrzypcowej w konserwatorjum św. Cecylji w Rzymie, zmarł tamże w 65 roku życia.

* W Rzymie zmarła **Fanni Toresella,** jedna z bardziej słynnych śpiewaczek włoskich z drugiej połowy ubiegłego stulecia. Verdi uważał ją za najlepszą odtwórczynię ról Aidy i Desdemony.

Muzyka na prowincji.

Częstochowa. Pod przewodnictwem p. F. Starczewskiego odbyły się w Częstochowie w szkole muz. L. Wawrzynowicza egzaminy, oraz zakończenie roku



szkolnego. Jest to już dziesiąty popis od czasu założenia szkoły. W tym okresie czasu znaczna już liczba wychowańców doszła do perfekcji w muzyce, kończąc studja i dając dowody sumiennego kierunku szkoły.

W roku b., prócz więcej zaawansowanych, dopuszczono też jedno i dwurocznych uczniów, zapoznając tym sposobem z całokształtem kierunku szkoły. Pomimo krótkich studjów, uczniowie wykazali dodatnie cechy odtwórcze, co za zasługę p. Wawrzynowicza poczytać trzeba, jak również i współdziałających z nim profesorów. Odznaczyli się między innymi pp.: Millerówna, Młodkowska, Z. Zdziennicka i Rybacki. Najlepiej wypadł popis chóru i zespołów instrumentalnych pod kierunkiem samego p. Wawrzynowicza. Z utworów nowoczesnych wykonano prelud Szymanowskiego, należy też wymienić prelud z fugą na temat „Wesoły nam dziś dzień nastał“ L. Wawrzynowicza. Popis udał się w zupełności.

Kamieniec Podolski. Życie muzyczne Kamieńca ma dużo do zawdzięczenia rodakowi naszemu, p. Tadeuszowi Hanickiemu, który już od dziesięciu lat rozwija tam żywotną działalność na polu muzycznem.

Przed wyjazdem do Kamieńca p. Hanicki, wspólnie z bratem Ignacym, założył w r. 1898 szkołę muzyczną w Łodzi, którą prowadził przez trzy lata. Przybywszy do Kamieńca, ufundował najpierw uczelnię muzyczną, potem, dzięki jego staraniom, powstało Towarzystwo muzyczne; obok tego organizował cykle koncertów symfonicznych i kameralnych.

Szkoła p. Hanickiego coraz bardziej się rozwija i liczy obecnie około stu uczniów; do wychowańców szkoły p. Hanickiego należy również skrzypek Szwarcenstein, profesor konserwatorjum krakowskiego.

Zapoczątkowana z chwilą założenia Towarzystwa muzyczna działalność koncertowa daje wyniki pomyślne, a urządzane przez p. Hanickiego koncerty spotykają się z uznaniem miejscowej prasy i publiczności i mają dla Kamieńca nieocenione znaczenie. Programy tych koncertów układane są wzorowo i uwzględniają literaturę muzyczną zarówno dawniejszą, jak i nowszą. Programy czterech koncertów symfonicznych ubiegłego sezonu zawierały między innemi symfonję c-moll Beethovena, symfonję szkocką Mendelssohna, symfonję F-dur Beethovena, „Les preludes“, poemat symfoniczny Liszta. W koncertach tych brali udział pp.: Grabowska (fortepjan), Klaczko (wiolonczela), Szwarcenstein (skrzypce), Lipski (akompanjament), Dalski (śpiew) i Tołkacz (fortepjan). Na trzech wieczorach muzyki kameralnej z dzieł kapitalniejszych wykonano: kwartet Borodina D-dur, serenadę Hillera (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę), sonatę a-moll Griega na wiolonczelę i fortepjan, trio g-moll Godarda (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę), trio c-moll Beethovena (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę), kwintet Fibicha (dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela), trio c-moll Schütta (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę), kwartet fortepjanowy F-dur tegoż kompozytora, kwintet B-dur Goldmarka, kwartet smyczkowy Es-dur Mendelssohna i kwintet D-dur Areńskiego.

KRONIKA.

= **Od Redakcji.** Następny zeszyt „Przeglądu muzycznego“ wyjdzie 1 sierpnia. Redakcja i Administracja przez lipiec i sierpień otwarta będzie tylko od godz. 5 do 6 pp.

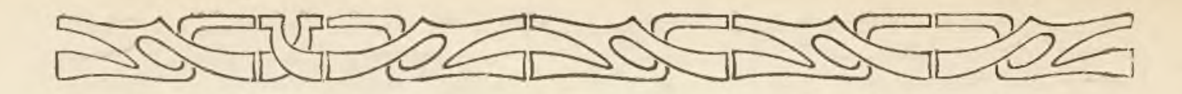
= **Pomnik Chopina w Warszawie.** Czytamy w „Kurjerze Warszawskim“: „W akcji komitetu, pracującego nad urzeczywistnieniem pomnika Chopina w Warszawie, nastąpił moment bardzo doniosły. Oto zawarto umowę z firmą Tuldy w Paryżu, największą odlewnią w Europie, o wykonanie pomnika, twórcę zaś jego, Wacława Szymanowskiego, uproszono o przesłanie modelu do Paryża za pośrednictwem krakowskiego biura ekspedycyjnego.

Komitet plantacji miejskich opracował plan przepysznego tła dla pomnika.

Dzieło Szymanowskiego ma być ustawione w parku Ujazdowskim w ten sposób, aby nawet po zamknięciu bram publiczność miała dostęp do pomnika. Otoczenie tworzyć będą: sadzawka z wodą bieżącą, wspaniałe kwietniki, mostki porozrzucane artystycznie. Słowem będzie to zakątek sam w sobie z piękną perspektywą.

Komitet uczynił wszystko, co zależało od niego. Na osiągnięcie celu nie posiada wprawdzie jeszcze odpowiednich funduszów, ale jest pewny, że społeczeństwo złoży niebawem brakującą sumę.

Pomnik ten będzie widomym znakiem czci, jaką kulturalny odłam narodu otacza pamięć genjalnego twórcy polonezów i mazurków, co z czarowną mocą w melodję zaklął duszę polską i jest jak gdyby harfą symboliczną, któ-



rej struny drgają całą gamą uczuć narodu. I jak świat szeroki niesie on swemi dziełami sławę imienia polskiego.

Złożenie widomego hołdu pieśniarzowi, godnemu nietylko uwielbienia, ale i miłości, powinno być sprawą naszej ambicji i serca, więc nie należy wątpić, iż najszersze koła naszego społeczeństwa pośpieszą z ofiarami nietylko większemi, ale i najdrobniejszemi, aby pomnik stanął jak najrychlej."

= **Konkurs na hasło.** Towarzystwo Muzyczne w Dąbrowie Górniczej ogłasza konkurs na hasło dla tego towarzystwa na chóry męski i mieszany, zawierający od 8—10 taktów, o treści możliwie dostosowanej do warunków miejscowych.

Za najlepszą, uznaną przez jury, pracę Tow. Muzyczne wypłaci rb. 15, za drugą— rb. 10. Utwór, odznaczony pierwszą nagrodą, pozostanie hasłem i własnością wspomnianego Towarzystwa.

Kompozycje należy zaopatrzyć godłem i umieścić w kopercie, w której ma się znajdować druga koperta zamknięta, oznaczona na zewnątrz temże godłem, wewnątrz zaś podane imię i nazwisko kompozytora, tudzież jego adres. W ten sposób opatrzone manuskrypty należy przesłać pod adresem: Dąbrowa Górnicza, gub. Piotrkowska, ul. Klubowa, do Zarządu Towarzystwa Muzycznego. Termin nadesłania kompozycji do 15 września r. b.

= **Dwudniowy Zjazd** stowarzyszeń chóralnych polskich odbył się w Poznaniu w dniach 28 i 29 czerwca. Program pierwszego dnia Zjazdu zawierał kolejne popisy chórów ogólnych, a następnie chórów okręgowych męskich i mieszanych. Jury składało się z p. Maszyńskiego z Warszawy, ks. prof. Surzyńskiego z Kościana i p. Guzikowskiego z Ostrowa. Za wykonanie pieśni w chórze męskim odebrali I-szą nagrodę okręg V poznański, II nagrodę okręg westfalski, III nagrodę okręg IX kujawski. I-szą pochwałę odebrał okręg berliński, II-gą okręg VI Pniewy, Szamotuły i t. d. W chórach mieszanych odebrały: I-szą nagrodę okręg IV kościański, II nagr. Górny Szląsk, III-cią nagrodę okręg VII. Pochwała pierwsza powinna była przypaść w udziale okręgowi berlińskiemu, lecz ponieważ otrzymał już jedno odznaczenie, przeto pochwałę przyznano okręgowi VIII (Miłosław, Września i t. d.); II-gą pochwałę przyznał sąd okręgowi X (Bydgoszcz).

= **Wynik konkursu Związku kół śpiewackich w W. Ks. Poznańskiem.** Ogłoszony przez Związek konkurs na pieśń à capella na chór męski dał wynik następujący: Utworów nadesłano razem 64. Z tych 13 uznano za odpowiadające warunkom konkursu. Za najlepszy z nadesłanych utworów uznano pieśń „Ułankę" (godło „Wesoła piosenka"); kompozycji tej nie przyznano I nagrody, ponieważ nadeszła w kilka dni po wyznaczonym terminie. Autorem tej pieśni jest F. Nowowiejski. Pierwszą nagrodę przyznano utworowi „Och, nie zapomnij mnie" (godło „Echo"), drugą utworowi „Anioł Pański" (godło „Semper fidelis") i trzecią kompozycji „Chłop se jestem z ojca, dziada" (godło „Kujawiak 6"). Prócz tego wyróżniono następujące utwory: „Leć, piosenko" (godło „Promyk"; autor Sz. Sieja); „Ton minorowy" (godło „Kujawiak 6"; autor W. Styś); „Pieśń powitalna" (godło „Arion"; autor C. Poniecki); „Dudu, dudu—Pili, pili" (godło „Kujawiak 6"; autor Wal. Styś); „Zawsze i wszędzie" (godło „A capella", autor F. Nowowiejski); „Kościołek wiejski" (godło „Poleć, pieśni", autor dr Błażejczyk). Autorami pieśni, którym przyznano nagrody, są: „Och, nie zapomnij mnie" St. Fujarski, „Anioł Pański" ks. dr Chlondowski i „Chłop se jestem z ojca, dziada" Walerjan Styś.

= **Emil Młynarski** dyrygował w Londynie trzema koncertami, które miały ogromne powodzenie. Lord major Londynu zwrócił się do p. Młynarskiego z prośbą o danie jednego koncertu na rodziny, pozostałe po śmierci ofiar zatopionego okrętu „Empress of Ireland". Koncert ma się odbyć w Albert Hall.

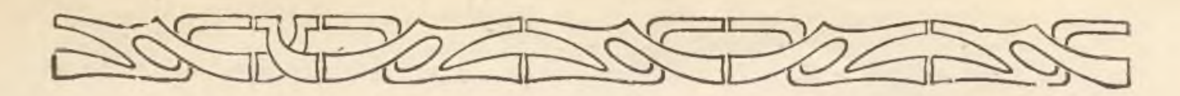
= **Nowa opera.** Ostatnią premjerą Wielkiej Opery paryskiej był dramat liryczny w 3-ch aktach i pięciu obrazach, z tekstem Karola Méré i muzyką Alfreda Bachelet, odznaczonego nagrodą Rzymu. Przy pulpicie kapelmistrzowskim stanął Messager. Dramat rozgrywa się na Korsyce. Bachelet, nie odbiegając od nowoczesnych prądów w muzyce, idzie jednak swoją własną drogą, która wyraża się przedewszystkiem w oryginalnych odcieniach orkiestrowych, malujących różne nastroje miłości, nienawiści, ciszy wiejskiej i korsykańskiej vendetty. Całe dzieło wogóle robi wrażenie symfonji, chociaż w połączeniu z bardzo dobrze i po literacku opracowanym, ale przykre wrażenie sprawiającym tekstem, jest na scenie nieco nużące.

VARIA.

O młodym Beethovenie.

Fryderyk Kerst ogłosił drukiem (nakład Hoffmana w Sztuttgardzie) interesującą książkę, zatytułowaną „Wspomnienia o Beethovenie", która zawiera szczegóły, dotyczące doczesnej pielgrzymki mistrza od jego najmłodszych dni życia aż do zgonu. Wszystkie wiadomości, podane w książce, pochodzą od współczesnych Beethovenowi osób. Z książki tej wyjmujemy parę epizodów z młodzieńczych lat Beethovena.

Kolegą przyszłego twórcy „Eroiki", w nadwornej kapeli w Bonn, był Bernard Maurer. Jego notatki, należące do zbiorów po Jahnie, zawierają kilka interesujących opowiadań ze smutnego dzieciństwa Beethovena. „Ośmioletniemu Ludwikowi — pisze Maurer — udzielał lekcji gry fortepjanowej pjanista Pfeiffer. Dni i godziny lekcji nigdy nie były ściśle określone. Zdarzało się więc tak, że Pfeiffer spędzał czas z ojcem Beethove-



na w winiarni do północy, a potem przychodził na lekcję. Ludwik był już wtedy najczęściej w łóżku i spał; zbudzony przez ojca w sposób wcale nie delikatny, pozbierał się z płaczem i siadał do fortepjanu, przy którym Pfeiffer, zauważywszy w chłopcu niezwykły talent, trzymał go nieraz do rana. Po roku Pfeiffer opuścił Bonn, i Ludwik mógł spokojnie spać. Gdy w sztuce wirtuozowskiej był już tak daleko zaawansowany, że z powodzeniem mógł się popisywać przed znawcami, egzaltowany ojciec zapraszał każdego, aby podziwiał jego Ludwika, który obojętnie przyjmował wszelkie pochwały, chował się i uczył dla siebie samego i to najchętniej podczas nieobecności ojca."

Mając 10 lat, został Beethoven uczniem niejakiego Zambony, gdyż poza muzyką nie studjował jeszcze do tego czasu żadnych przedmiotów ogólnokształcących. „Zambona codziennie miewał lekcje z Ludwikiem; najpierw zaznajamiał go z gramatyką języka łacińskiego; młody Beethoven robił tak duże postępy, że po sześciu tygodniach tłumaczył już listy Cycerona. Łaciny uczył się cały rok. Potem studjował logikę, francuski i włoski, dopóki nie był zmuszony opuścić Bonn."

W Wiedniu uczył Beethovena kontrapunktu Jan Schenk, którego wyczerpujące wspomnienia, znajdujące się w opisie w zbiorach Jahna, dotychczas jeszcze nie ogłoszono drukiem. Zdumiał się Schenk, gdy nowy jego uczeń, wówczas zupełnie jeszcze nieznany kompozytor, zasiadłszy do fortepjanu, zaczął improwizować. „Po kilku uderzeniach, po kilku figurach, które swobodnie, bez żadnego uprzedniego planu wychodziły z pod palców Beethovena, rozwinął samotworzący genjusz głęboko odczuty obraz duszy. Ucho moje z niesłabnącem napięciem wsłuchiwało się w skromny, a zarazem tak piękny motyw, z którego wił przędzę, w pomysły bogatą, nawskroś przezroczystą... A kiedy już złożył dowody swego mistrzowskiego wirtuozostwa, słodkie dźwięki na żałosne, pełne boleści zamienił, ale tylko po to, by po chwili przenieść się znowu w inne regjony, by smutek ustąpił miejsca radości, dochodzącej do żartobliwych wybuchów wesołości. A przytem każdemu z tych momentów umiał nadać odpowiedni charakter, każdy miał na sobie piętno namiętnego odczucia, w którem wypowiadał we własnej duszy zrodzone idee."

Nowoodnalezione szkice Beethovena.

W sprzedanym niedawno na licytacji zbiorze manuskryptów barona Caccamisi-Marchesi'ego, obok innych rękopisów Beethovena znajdowała się bardzo interesująca i dla studjów nad Beethovenem ważne znaczenie mająca karta ze szkicami mistrza. Szkice pochodzą z początku roku 1812 albo końca 1811 i zawierają po większej części pomysły do VII symfonji i do „Ruin Aten". Z VII symfonji początkowy temat pierwszej części jest zupełnie wykończony, poza tem karta zawiera kilka szkiców do drugiej części tej symfonji. Do „Ruin Aten", obok pomysłów do „Marsza uroczystego" i prawdopodobnie także do „Marsza tureckiego", zawiera karta fragment z tekstem: „Es wandelt schon das Volk im Feierkleide und füllt die weiten Strassen und frohlockt"; należąca do tego tekstu muzyka znacznie się różni od tej, która się ukazała w drukowanem wydaniu, tak, że uważać ją należy za nieznany dotąd warjant tego fragmentu. Szkice mają dużą wartość nietylko muzyczną, ale i historyczną. Thayers w chronologicznym wykazie dzieł Beethovena wskazuje, że „Ruiny Aten" były wykonane już 9 lutego 1812 roku, a VII-ma symfonja 13 marca tegoż roku. Okoliczność, że szkice obydwuch dzieł znajdują się na jednej karcie, nasuwa przypuszczenie, że informacje Thayersa są błędne i że VII-ma symfonja najpóźniej w pierwszych miesiącach 1812 r., a może nawet w końcu 1811 roku była zaczęta, a nie wiosną 1812 roku, jak na zasadzie twierdzeń Thayersa dotąd przypuszczano.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.